



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: La stiva e l'abisso di Michele Mari. Romanzo fra favola e metanarrazione

Author: Joanna Janusz

Citation style: Janusz Joanna. (2020). La stiva e l'abisso di Michele Mari. Romanzo fra favola e metanarrazione. "Romanica Silesiana" No. 17 (2020), s. 151-163, doi 10.31261/RS.2020.17.12



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



JOANNA JANUSZ

Università della Slesia, Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-4307-2162>

La stiva e l'abisso di Michele Mari Romanzo fra favola e metanarrazione

La stiva e l'abisso by Michele Mari

A novel between a fairy tale and metanarration

ABSTRACT: From the moment of his literary debut in 1989, Michele Mari is considered to be the representative of classic tendencies in contemporary Italian literature. One of the most noticeable characteristics of his writing is the presence of autobiographic elements which appear in all his works with different intensity, but also the archaization of style and language, literary references and metaliterary reflexions. This article aims at showing how the 1992 novel *La stiva e l'abisso* connects two of those aspects of Mari's writing: intertextuality and literary references to adventure novel genre, as well as it reflects on the role and value of the literature for the contemporary people. It analyses basic narrative instances, that is the narrator, narrative structure, place and time of events, in order to show how they result in metaliterary reflexion.

KEY WORDS: Michele Mari, metanarration, intertextuality

*L'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota
delle forme letterarie: il mito e la favola.*

Peter Brooks

Esordito trent'anni fa, Michele Mari costituisce sempre un caso letterario isolato. Spesso accostato agli altri grandi solitari della letteratura novecentesca italiana quali Gadda, Manganelli o Landolfi (MAZZA GALANTI, 2011: 16), non si lascia arginare da nessuna etichetta o regola, sperimentando generi, rinnovando tradizioni. Fin da *Di bestia in bestia* (1989), il suo libro d'esordio, Mari si schiera dalla parte dei classici della letteratura, ricorrendo spesso a ciò che si definisce la tradizione letteraria e dichiarando apertamente una reticenza nei confronti di quello che nella letteratura può essere sperimentale¹.

¹ «Quelli che proclamano 'io sono uno sperimentatore quindi rompo la metrica, rompo la sintassi, scandalizzo, associo le parole in modo a-logico' mi sono sempre sembrati dei superficiali

Uno degli aspetti più spesso rilevati nella sua scrittura è l'autobiografismo, presente nella sua narrativa in diversi gradi di intensità che vanno da un riferimento palese in *Filologia dell'anfibio* (1995) al richiamo impercettibile nei romanzi d'invenzione. In tutti i suoi libri sono identificabili sia personaggi (alcuni identificati come *alter ego* dell'autore) sia temi particolarmente cari allo scrittore: infanzia, letteratura, aspirazione all'ordine, corpo. La propensione per il richiamo intertestuale e l'interesse per la tradizione letteraria si palesano in tutti i suoi libri concentrandosi soprattutto su aspetti linguistico-stilistici. Il culto filologico della parola e il fascino della parola insolita sembrano occupare tutto lo spazio delle sue pagine. In virtù della sua asserzione che il linguaggio letterario necessariamente differisce dal parlare quotidiano, nei testi di Mari è palese la propensione per l'arcaismo, l'aulicismo e per il gioco linguistico (PIZZOLI, POGGIOGALLI, 1997: 142). La sua rivisitazione del patrimonio letterario europeo è costantemente polemica e provocatoria, tratto della scrittura che valse all'autore la qualifica di idiosincratico (VOLPI, 2012) e, suo malgrado, di sperimentatore.

Le storie raccontate dai narratori di Mari trasferiscono il lettore nell'ineffabile, nella magia dei paesi fantastici in cui pochi hanno il coraggio di viaggiare. Nel suo terzo romanzo *La stiva e l'abisso* (1992) Mari, come nei due romanzi precedenti (*Di bestia in bestia*, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*), continua a rendere omaggio alle letture d'infanzia che lo hanno formato come lettore e come scrittore. Se in *Di bestia in bestia* il punto di riferimento era il romanzo gotico e in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990) il punto di riferimento era la poesia leopardiana, ora vengono evocati motivi propri del romanzo di mare di autori come Melville, Stevenson e Salgari². Questi sono autori che accompagnano il cammino di formazione dell'autore, fonte di miti letterari d'infanzia conservati e custoditi fino all'età adulta. Da quel tipo di letteratura Mari sostiene di aver tratto e conservato nelle proprie narrazioni la grande sete di affabulazione, di trama, di storia raccontata. D'altra parte però c'è in Mari un aspetto riflessivo e ossessivo³, nato, come afferma lo stesso scrittore, dall'ammirazione per Baudelaire e per Hoffmann. Questi due aspetti fondamentali della scrittura si

dissacratori più che dei veri distruttori. Lungi da ogni questione personale, io ho sempre nutrito una forte diffidenza nei confronti del gruppo '63. Sono sicuro che nel '63 mi sarei schierato dalla parte di Cassola, che quelli con disprezzo definivano Liala» (LEGA, 2010).

² Mari indica come maestri del genere autori come Conrad, Defoe, London, Melville, Poe, Stevenson e Verne (MARI, 2009: 47).

³ «Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più speciali affezioni, come l'insoddisfazione della vita [...] o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. [...] Se non ho mai capito la distinzione fra "scrittore" e "narratore" è perché non concepisco la letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni, e dunque che non rinvii a quel pieno (o a quel vuoto) anche quando inventa personaggi e destini apparentemente oggettivi» (MARI, 2004: 17-19).

trovano uniti nel romanzo *La stiva e l'abisso*. Il romanzo, a scapito dei modelli di narrazione rocambolesca evocati, non è che un pretesto per intrecciare un discorso di tutt'altra natura, concentrato intorno alle domande su come nasce il racconto e con quali tecniche può essere costruito, su che cosa spinge il lettore a inoltrarsi nei mondi immaginari e in che cosa consista la sua collaborazione nella formazione del senso. Il libro di Mari si rivela un grande omaggio all'arte del narrare e un momento di pittoresca riflessione metaletteraria sul mistero e sul fascino dell'arte di intrecciare parole e tessere racconti. Ritroveremo quindi nel libro delle reminiscenze del romanzo d'avventura, ma interpretate in chiave ironico-scherzosa; tranne qualche cliché facilmente riconoscibile non se ne conservano molti tratti, togliendo l'importanza soprattutto a quello che sembra il suo tratto primordiale: un intreccio dinamico e movimentato. La polemica con il modello del romanzo d'avventura riguarda soprattutto due istanze costitutive della narrazione: la figura del narratore e il carattere dell'intreccio. La riflessione qui presentata si incentra sull'uso delle istanze narrative quali spazio, tempo, luogo, narratore e diegesi a fini metanarrativi, in modo da trascendere e trasformare le finalità canoniche di un romanzo d'avventura.

Il tempo e il luogo di azione sembrano maggiormente conformarsi alle convenzioni dei romanzi d'avventura e di mare. L'azione è ambientata su un galeone spagnolo, immobilizzato in mezzo all'oceano da una misteriosa e prolungata bonaccia. Tutto si svolge a bordo di una nave fantasma dell'epoca barocca, come lasciano presumere i pochi riferimenti al dominio spagnolo sui mari nel Seicento. Le vaghe indicazioni sul luogo e tempo di azione richiamano i racconti mitici, in cui ciò che accade è situato sempre *in illo tempore*⁴, ponendosi come modello eterno di comportamento umano e della sua interpretazione. Il protagonista è il capitano Torquemada⁵, che si trova doppiamente impedito di agire: per via della bonaccia e per via della cancrena alla gamba da cui è affetto. È un uomo fine, erudito e di nobile spirito che soffre per aver perso la possibilità di governare la propria nave e forse più che altro perché, per aver notizie di quello che succede a bordo, è costretto a limitarsi alle giornaliere relazioni di Menzio, il secondo della nave. Il marinaio rozzo e primitivo diventa dunque l'intermediario del capitano nei suoi contatti con il mondo esterno, limitati ormai agli sbrigativi rapporti del suo sostituto, che gli riferisce ogni giorno gli accaduti del bordo.

⁴ Secondo Mircea Eliade, il tempo mitico delle origini è un tempo "forte" «perché è stato trasfigurato dalla presenza attiva, creatrice degli Esseri Soprannaturali» (ELIADE, 1966: 40). Nel romanzo di Mari la sospensione del tempo storico conferisce alla narrazione valore di atemporalità, simile alla concezione del tempo eterno dei racconti mitici. D'altra parte anche il periodo dell'infanzia, che in Mari è motivo topico, è considerato il tempo mitico-paradisiaco in cui prendono origine tutte le cose formatrici per la futura personalità del bambino (ELIADE, 1966 : 105).

⁵ Torquemada è quel tipo di protagonista che viene definito da Enrico TESTA (2009: 19) come "personaggio assoluto": irrelato, aspirante alla verità, individualista, invaso da un senso di smarrimento.

Fin dall'apertura del romanzo l'importanza dell'atto di raccontare si annuncia come chiave interpretativa, anche a livello più diretto, quello lessicale. Il capitano è un vero cultore della bella parola, estremamente sensibile al fascino del racconto, assetato non solo di storie ma anche del suono della parola insolita e affascinante. «Dite degli altri» (MARI, 2018: 6), «Ditemi almeno qualcosa» (7) – ora supplica, ora impone il capitano rivolgendosi a Menzio; «... io devo sapere tutto quello che succede» – esclama disperato di fronte alla viscerale incapacità di Menzio di accontentare le sue aspettative. Il desiderio del capitano sembra quello di ascoltare qualsiasi storia, anche quelle già sentite e ben conosciute: «Ebbene riditemi le cose vecchie, nel mio stato mi dimentico in fretta, mi sembreranno nuove, [...]» (7), a patto che sia pittoresca, dettagliata, piena di descrizioni e narrata «partitamente» (13).

In uno dei suoi soliloqui, il capitano confessa di aver scelto la sua professione perché affascinato dalla magia dei nomi favolosi di spezie esotiche (cardamomo, nepente, issopo, ipecacuana) o di piante medicinali (melissa, giusquiamo, estragone, dulcamara) trasportate dalle navi dai paesi lontani. La sua professione permetteva non tanto di entrare a contatto con la materia quanto di proferire i loro nomi: «[...] la magia che fin da bambino avvertivo in quei suoni, parole come paesi lontani [...] poterlo dire una volta, e finalmente morire» (51). I modi espressivi estremamente raffinati e rarefatti del capitano lo differenziano notevolmente dal resto dell'equipaggio (SERIANNI, 1997 : 152), ma soprattutto da colui con cui più spesso si intrattiene: Menzio. Il secondo della nave, ignorante com'è, non sa né vuole dilungarsi su cose che gli sono perfino troppo ovvie: «Se dovessi contarvi la raspa e la graspa di tutto quello che devo fare per mandare avanti la nave ne verrebbe fuori un romanzo, ma un romanzo noioso». E poi «chi si slingua si langue...» (MARI, 2018: 46). Il capitano non si illude sul vero carattere del suo secondo: «[...] avete il potere di rendere volgare qualsiasi cosa solo con il nominarla – se volessi fare un gioco di parole direi menzionarla [...]» (125). Menzio e Torquemada sono figure contrapposte⁶ per la loro inconciliabile divergenza di atteggiamenti nei confronti della realtà sperimentata: pragmatico e concreto il primo, speculativo e riflessivo il secondo, presentano due estremi nei confronti di quello che è o può essere la curiosità e la creatività umana.

La narrazione si snoda sempre in prima persona, strutturata da un'alternanza di dialoghi dell'equipaggio e monologhi del capitano. L'istanza narratoriale è fortissima, ponendosi come principio ordinatore di tutto il tessuto narrativo, ma «sdoppiata», in due voci intrecciate. Il romanzo riveste perciò il carattere di un racconto orale: la narrazione è infatti costituita dall'intreccio delle due voci narranti incompatibili fra di loro, così da fornire al lettore due diverse visioni

⁶ Spesso nei romanzi di Mari il protagonista ha un suo doppio di carattere negativo, in modo da formare un binomio protagonista: Osmoc e Osac in *Di bestia in bestia* oppure il poeta Leopardi e il licanthropo de *Io venia...*

degli strani eventi⁷. La voce di Torquemada è quella che conferisce coerenza all'intero racconto, è il suo filo conduttore, gli interventi di altri personaggi costituiscono il suo completamento: per affinità (marinai) o per contrasto (Menzio). Sia Torquemada sia Menzio sono due interpretatori – riflettori del mondo rappresentato⁸. La voce di Torquemada si presenta come il lume della ragione e il principio ordinatore degli strani eventi, Menzio invece è la figura di mediatore-narratore inattendibile perché occulta molte cose importanti oppure le interpreta in modo da indurre il capitano, suo ascoltatore, in errore su quanto succede davvero a bordo della loro nave. In questo modo si rivela sostanzialmente incapace di soddisfare il desiderio più grande del capitano, quello di conoscere il motivo e la fonte degli accaduti che hanno luogo sul suo vascello.

La forma dell'istanza narratoriale rafforza l'effetto della narrazione orale, come quella di una fiaba proferita a viva voce da un narratore presente. I dialoghi fra i marinai sono scene indipendenti che prendono il carattere di scene teatrali, con la sospensione della progressione temporale e la perfetta corrispondenza del tempo della fabula e quello dell'intreccio.

L'esaltazione dell'oralità che trapela nel romanzo di Mari non si identifica con le modalità orali presenti nella narrativa contemporanea. Mari si appassiona alla parola sempre e unicamente letteraria, senza dimostrare alcuna indulgenza nei confronti delle contaminazioni odierne con i registri bassi e parlati, che costituiscono il perno stilistico della «giovane narrativa»⁹. La letterarietà di quel che solo in apparenza si manifesta come un racconto a viva voce è ribadita a livello stilistico-lessicale sia nella divergenza degli idioletti di Torquemada (sofisticato nel parlare) e di Menzio (semplice nei modi di esprimersi) sia in un progressivo raffinamento della lingua usata dai marinai. Gli uomini semplici e insensibili, dopo le visite dei pesci cambiano il loro modo di parlare assumendo modi espressivi sempre più sofisticati del tutto insoliti e immotivati. Il carattere letterario del racconto è garantito prima di tutto dal narratore extradiegetico, molto discreto ma pur sempre presente. Il primo momento narrativo in cui si presenta il narratore onnisciente è il passaggio introduttivo, in cui viene descritto il volo di un albatro («albatros») a caccia di pesce. La scena (MARI, 2018: 4)

⁷ «Il racconto duale, con la sua natura costitutivamente antagonistica, rigermina così in più voci che, nel momento in cui scardinano l'ossessività del tema [...] dominante lo dirigono verso altri significati e altre risonanze sia etiche che narrative» (TESTA, 2009: 48–49).

⁸ Secondo Stanzel ogni narrazione è sempre mediata per mezzo di un teller-character (narrazione in terza persona) o di un reflector-character (racconto svolto da uno o più personaggi). Le figure di Menzio e Torquemada realizzano questo secondo tipo di mediacy narrativa, in cui la situazione figurale prevede l'interpretazione di un riflettore narrativo (STANZEL, 1988: 55).

⁹ Mari facendo leva sulla convivenza tra sperimentalismo e classicità arriva ad effetti di espressionismo stilistico di alto livello, distaccandosi dall'uso mimetico del parlato come risorsa letteraria, ciò che invece contrassegna lo stile della giovane narrativa italiana a partire degli anni Settanta del Novecento. Sulla giovane narrativa si consultino CARNERO (2010), LA PORTA (2003), PISTELLI (2013).

costituisce un quadro per la successiva narrazione: vi ritroviamo «un'immensa distesa d'acqua», «obliqua picchiata» e «lente spirali» dell'uccello, «foschia» e finalmente una nave, «un veliero: un vascello a tre alberi [...] un vecchio galeone di guerra riattato al commercio». Nella scena di apertura compare anche un pesce, personaggio le cui apparizioni e sparizioni sono destinate a diventare il nodo della storia che sta per cominciare. Tutta la scena è rappresentata come un'ipotesi e il condizionale impiegato come forma grammaticale mette in rilievo il carattere fittizio e letterario dell'insieme.

Il secondo momento narrativo segnato dalla presenza della stessa voce narrante in terza persona è la formula introduttiva che precede ognuna delle scene dialogate fra i marinai, annunciando, come una sorta di didascalia, che si tratta di «conversazione» e indicando ogni volta i suoi partecipanti. Il passaggio dal racconto orale a quello letterario è segnato anche in un preciso episodio narrativo, cioè nel frammento in cui il capitano riferisce il momento del suo incontro con il misterioso pesce (MARI, 2018: 95–99). La relazione è nettamente divisa in due parti, la differenza fra le quali viene segnata dall'uso di due diversi tempi grammaticali. Nella prima parte domina il presente dell'indicativo. Il protagonista riferisce di aver avvertito, sonnecchiando, degli strani rumori che gli arrivavano da fuori spingendolo a guardare attraverso la tramezza fra la sua cabina e la stanza attigua. Fra le altre immagini improbabili che gli è sembrato di percepire quella che gli è parsa più plausibile è quella di un tonno che sbatte fortemente la coda. Torquemada, mosso dalla speranza di svelare il mistero dei pesci, con grandi difficoltà dovute alla sua infermità, riesce ad aprire la porta e in quel momento il discorso si trasforma in un vero e proprio racconto letterario, assumendo il passato remoto come verbo della narrazione, scelta stilistico-retorica che si protrae fino alla fine della scena.

L'impianto simbolico del libro è palese: i personaggi principali sono identificabili come raffigurazioni dei diversi atteggiamenti di vita, della diversità di aspettative e di aspirazioni nei confronti dell'arte e della letteratura in particolare. La nave, luogo di azione, incarna l'opera letteraria stessa, con la varietà di motivi, temi e interpretazioni; il mare, in cui affondano i corpi dei marinai, con i suoi inesplorati abissi diventa metafora della fonte mitopoietica. Così un racconto favoloso serve a inquadrare ampia problematica ontologica e metanarrativa. Nei propositi dei protagonisti si ritrovano concetti primordiali della narrazione relativi al tipo del narratore, alle tecniche affabulative, alle modalità della conclusione romanzesca, al ruolo del lettore. Torquemada riflette sulla natura stessa della letteratura e sulle origini e ispirazioni dell'atto creativo. I commenti metaromanzeschi sono inseriti nelle conversazioni dei marinai, che discutono delle questioni cruciali della tecnica affabulativa con naturalezza e semplicità¹⁰.

¹⁰ Secondo Monika FLUDERNIK (2013: 162–165) la narratività trova il suo prototipo nel racconto naturale che è per la sua natura forma spontanea di narrazione.

Torquemada riflette sul carattere elitario dell'arte di scrivere, additando Menzio come esempio di colui che per continuare la sua vita meschina non ha bisogno di cultura: «[...] Menzio non sa chi è Filottète: eppur questo non gli impedisce di vivere e di fare il bello e il cattivo tempo sulla mia nave, la pulcra e la mala tempesta» (MARI, 2018: 52). Dai marinai è invece esposto uno dei motivi topici della scrittura di Mari, quello dell'inevitabile legame tra la scrittura e la corporalità: qual è il rapporto tra «le storie della carne» e «la carne delle storie» chiede infatti Torquemada. La metafora del corpo dei marinai morti¹¹ che diventa alimento dei pesci narratori delle storie della loro vita: «[...] le nostre storie sono diventate le loro. Erano nostre, parlavano di noi le abbiamo costruite con la nostra storia. Adesso sono loro. Sì, e di chi li ascolta» (54) ribadisce l'insolubile relazione tra la fisicità corporea del mondo e l'astrazione della creazione letteraria. Un'altra questione è il legame tra letteratura ed esperienza, discusso da due diversi punti di vista. Il capitano sembra dubitare che si possa fare letteratura senza essere immersi nel mondo reale da cui prendere spunti di ispirazione perché «Chi dentro di sé passa la totalità del suo tempo, al punto da non saper più come è il fuori? cos'è il fuori? costui crederà di scrivere una storia, ma sarà solo il suo informe delirio» (54). Per gli altri protagonisti del romanzo tuttavia il racconto sostituisce l'esperienza, accontentando lo spirito «assetato di fatti [...] di dettagli, di frammenti colorati e corposi del mondo di fuori», dando l'accesso a ciò che in realtà rimane precluso alla percezione sensoriale e alle loro capacità intellettive (13). È la letteratura la fonte (forse prima, forse quella primordiale) dell'esperienza della realtà¹² per i marinai impediti di vedere e di agire, chiusi come sono nella loro ottusità; dalle storie raccontate loro traggono esperienze, conoscenze e capacità incredibili¹³. Così ad esempio Alvaro conosce il luogo dove, molti anni prima è affondato con un enorme tesoro a bordo il galeone “Verdugo”; Bernardo canta un canto gaelico senza esser mai stato in Irlanda; marinai analfabeti conservano poesie manoscritte come se fosse un bene prezioso; tutti cominciano a curare il loro modo di parlare perché lo trovano «molto più bello» (85). Molto spazio, nelle conversazioni dei protagonisti, è riservato al problema della mimesi letteraria e del rapporto tra l'esperienza reale e la sua rappresentazione lettera-

¹¹ Secondo FLUDERNIK (2013: 175) ogni messaggio è costruito ed interpretato attraverso le strutture cognitive corporeizzate (*human embodiedness*). La narratività risulta quindi dall'esperienza e ed è sempre antropomorfizzata in quanto risulta dall'esperienza umana.

¹² Michele Mari confessa: «Presumo di fare letteratura sì a partire da libri ma anche a partire dalla realtà, semplicemente è una realtà mia, una realtà che mi cucino come voglio io, che manipolo, deformato a mio piacere. Inoltre, particolare non trascurabile, siccome la mia vita è stata fatta fondamentalmente di libri, per me parlare di libri è parlare della realtà. Quantitativamente la maggior parte delle ore della mia vita le ho passate con un libro in mano, per questo ci sono poche cose per me più reali di un libro» (MAZZA GALANTI, 2019: 44).

¹³ Sull'importanza della lettura Mari si esprime in questi termini: «La lettura, se non altro, insegna a parlar meglio e scrivere meglio, e poi ti dà una duttilità. La letteratura fornisce un'esperienza del mondo prima dell'esperienza» (LEGA, 2010).

ria. In una delle loro conversazioni i marinai Esteban, Aguapiè e Flor stendono perfino una delle più poetiche esplicitazioni del rapporto tra finzione e verità in un'opera letteraria. Nel tentativo di giustificare la constatazione che «una guerra raccontata è molto più bella di una guerra vissuta», spiegano che tale affermazione «non è in contraddizione con quel senso di assoluta verità» che accompagna le storie dei pesci, facendole confondere con i ricordi e con le esperienze reali dei marinai stessi da cui prendono materia trasformandole nei racconti. In modo più diretto e semplice, all'unanimità, i marinai constatano che «nel racconto, evidentemente, la verità passa tutta intera, ma si abbellisce... si addolcisce... si schiarisce... si intuisce» (192–193). La finzione artistica è sempre un gesto sia rappresentativo che creativo e, come lo intuiscono bene i marinai, non si tratta di rappresentazione fenomenica bensì di evocazione e sintesi di esperienze per spingere chi legge o ascolta alle soglie del vero. I misteriosi pesci, in un rituale pre-linguistico, infondono ai marinai verità che questi non sarebbero in grado di verbalizzare da soli. Sono delle vere e proprie epifanie narrative che sconvolgono l'esistenza di ognuno di quegli esseri semplici e illetterati. Il disinteresse che i marinai manifestano per le occupazioni quotidiane non nasce, come constata il capitano, da «svuotamento dello spirito» bensì da un «arricchimento impreveduto», da quell'apertura della mente ad «altre dimensioni»: «mondi, esperienze, un diverso destino» (181).

Oltre alle questioni della genesi della narrativa e delle sue ispirazioni, in modo assai diretto vengono anche poste le domande sulla struttura del testo narrativo, come quella a scatole cinesi che può includere altre storie, come se si andasse all'infinito (90). Poi anche si riflette sull'impostazione delle storie raccontate da vari punti di vista, quello del marinaio o quello del capitano (91), e infine sulle regole retoriche della costruzione del discorso (106–107), sulla finalità prima di ogni racconto che è quella di meravigliare chi ascolta (144), sulle modalità della costruzione della figura narrativa che può esprimersi in prima o terza persona (163). Pur alludendo alla tradizione romanzesca che in particolar modo esaltava la trama, Mari si pone in una posizione complessa ed eversiva insieme per quanto riguarda la struttura stessa della diegesi. Il plot diventa un pretesto per discutere e porre domande di carattere metaromanzesco ed ontologico, domande relative alle questioni cruciali dell'arte affabulatoria. Il romanzo prende allora un impianto riflessivo e statico, per cui la trama è esile¹⁴, domina un senso di staticità e i fatti raccontati non sono molti. Come a confutare l'eventuale tesi dell'inconsistenza del plot nella sua storia, Torquemada osserva: «Qualcosa pur succede su questa nave, si parla gaelico, si scrivono trattati di ittologia favolosa, vengo-

¹⁴ Monika FLUDERNIK (2013: 161) prona una radicale estromissione del plot come condizione della narratività. Essa coincide infatti con l'esperienzialità umana: esistono infatti racconti privi di plot, ma non racconti privi di un essere umano che vive qualche tipo di esperienza. In questo senso l'impostazione allegorica del romanzo di Mari soddisfa pienamente le condizioni della narratività.

no pesci mirabolanti a morirci, si scoprono clandestini [...]» (165). Ritroveremo comunque nel racconto di Mari i punti saldi della narrazione «classica»: un inizio, uno sviluppo e una conclusione. La struttura narrativa del romanzo di Mari include un *inizio in medias res*, una serie di eventi legati fra di loro dal momento e dal luogo della narrazione e un finale, segnato dalla morte presunta del protagonista principale, il capitano Torquemada. Il punto di svolta della storia, quello che dovrebbe costituire lo *Spannung narrativo* è il momento in cui il capitano affronta personalmente uno dei misteriosi pesci visitatori. La storia si snoda senza particolari dislocazioni cronologiche, il racconto è condotto in modo lineare e diretto. Il compito della costruzione della tensione narrativa viene affidato non al susseguirsi frenetico degli episodi narrativi ma alla visione delle cose scopertamente parziale dei due narratori: Torquemada e Menzio. La molteplicità delle voci narranti in prima persona compone un mosaico di narrazioni divergenti e complementari; spetta al lettore la ricostruzione del contenuto della trama. Torquemada, con la sua indole meditativa e speculativa, mosso prima dalla curiosità e poi da un sincero desiderio di compartecipazione, cerca di svelare l'enigma delle strane visite dei pesci e poi di sperimentare anche lui l'incontro con uno dei misteriosi esseri marini. I soliloqui del capitano sono rotti dalle sue conversazioni con Menzio, il secondo della nave, incaricato di riferire regolarmente a Torquemada lo stato della nave e il morale dell'equipaggio. La struttura del testo è completata da scene dialogate fra vari personaggi secondari, che conversano in diversi posti della nave. Questi inserimenti – scene non hanno un legame diretto con il filo conduttore della trama, e il loro carattere dialogico dà l'impressione di una rappresentazione teatrale e di un racconto con contemporaneità, un'azione riferita *in medias res*. La progressione narrativa non viene tuttavia danneggiata, la tensione cresce, il senso di mistero si addensa grazie agli scambi dei marinai da cui si intuiscono informazioni sui pesci visitatori. L'enigma diventa tanto più grande quanto meno precise sono le informazioni fornite durante queste brevi conversazioni. I pesci hanno l'aspetto animalesco ma sembrano molto più di un comune pesce, le sensazioni che ispirano nei marinai lasciano credere che si tratta di esseri antropomorfizzati; non hanno nomi, i marinai li nominano semplicemente con dei pronomi anaforici o possessivi, come se la loro identità fosse ovvia. I pesci non proferiscono parole umane e trasmettono le loro storie ai loro compagni umani in una sorta di amplesso amoroso. «[...] non mi sembra che parli: però intanto che lo facciamo io vedo le immagini, e come se ci fossi dentro [...]» (30). Tutti i marinai visitati dai misteriosi pesci, una volta sentita la loro storia, sono mossi da un solo desiderio: conoscerne la fine, come Marcellino, che non essendo giunto a conclusione «passa il suo tempo a immaginar come possa finire, e ne ha già messe insieme un bel po', di fini, ma sinché non sa qual è la buona non può darsi pace» (30). Il non sapere, il non poter giungere alla fine è una mortificazione tale da far esclamare a Marcellino: «La mia malattia è l'interruzione» (43) e gettarsi nel mare nel tentativo disperato di ricongiungersi

al misterioso pesce e ritrovare la conclusione della storia. E non sarà l'unico a cercare il sollievo e la pace nelle profondità marine, fonte delle storie che tanto avevano ammaliato i marinai. Infatti, l'equipaggio della nave sembra progressivamente perdere ogni interesse per la vita della nave e per le solite occupazioni: «[...] giacciono abulici, buttati dove capita; alcuni [...] sembrano dormire, altri hanno lo sguardo perduto nel vuoto, come spiritati: altri ancora parlottano per conto loro, come recitassero il rosario. Che siano malati? Se è così, d'un morbo sconosciuto» (28). I marinai spiegano il loro stato con un inspiegabile desiderio di evasione, perché l'immergersi nelle storie ascoltate sembra trasferirsi in un altro mondo, «vivere un'altra vita, altre vite... presenti, passate... chissà forse anche future» (38). La situazione inquieta il capitano, che ne avverte anche il paradosso: i suoi uomini sani sembrano in preda a visioni e deliri, mentre lui stesso, infermo, conserva intatte tutte le sue facoltà mentali.

La trasformazione narrativa, elemento indispensabile per la struttura del plot¹⁵, viene quindi articolata come un radicale cambiamento della personalità di tutti i protagonisti¹⁶. Il primo sintomo del cambiamento dei marinai è il loro disinteresse per i soliti divertimenti: il gioco di carte e l'alcool. Sanguinosi e risosi, facili al riso come bambini, veramente felici quando giocano o si insultano, incapaci di star soli con se stessi «ignari d'ipocondria e d'introverse cupezze» (72–73) passano ad un innaturale silenzio meditativo, «non più marinai rilegati e annullati né concetto di ciurma ma individui, soli come il loro capitano». Lo strano comportamento dei marinai incuriosisce il capitano che si interroga sul motivo di una così inattesa scoperta della «dimensione meditativa» dei suoi uomini e scopre le loro diverse facoltà acquisite dopo l'incontro con i pesci. Lo status attanziale del capitano evolve passando da un semplice e passivo ascoltatore delle storie riferitegli da Menzio e da altri membri dell'equipaggio a quello di partecipante attivo della storia, fino a costituirne l'anello conclusivo, diventando con la sua morte anche lui fonte e nutrimento di storie future.

Perfino Menzio è affetto da questa frenesia del racconto, ma incapace di capire il significato degli accaduti, si spinge a comportamenti brutali nei confronti sia del capitano che dei marinai. Menzio infatti conserva il suo carattere di depositario delle caratteristiche negative contrapposto alla figura del capitano. È la metamorfosi di quell'ultimo a costituire lo *Spannung* narrativo. Il capitano assume un atteggiamento meditativo e critico nei confronti degli eventi di cui viene a conoscenza per intermediazione del rozzo e primitivo Menzio. Il capi-

¹⁵ Tzvetan TODOROV (1971: 225–240) definisce la trasformazione narrativa come principio della narratività, che mette in relazione l'inizio e la fine di una narrazione in un rapporto di «uguale ma diverso». Per poter parlare di progressione narrativa è quindi necessaria la sintesi delle somiglianze e delle differenze dei due momenti cruciali del racconto.

¹⁶ Secondo Seymour CHATMAN (2010: 42) la trasformazione narrativa può essere veicolata da un agente presentandosi in tal caso come azione. Quando invece non è veicolata da un agente si configura come avvenimento.

tano è infatti il personaggio più consapevole di quanto succede, è colui che si rende conto, in modo perfettamente razionale, del valore delle storie nate nelle profondità del mare e della loro bellezza senza però poter partecipare al rituale dei pesci. Torquemanda, cercando di giustificare questa sua esclusione, ne dà la colpa alla sua malattia, tuttavia i marinai lo spiegano in modo diverso: «Voi siete una persona colta [...] che ha anche letto molti libri, e che quando legge [...] pensa, e che dopo aver letto ripensa, e rivive quello che ha letto [...], quindi è come se le storie ve le raccontaste da voi, che bisogno avete [...] di un pesce?» (232). Sia l'indole razionale sia il sapere erudito del capitano sembrano estrometterlo dal mistero rivelativo delle storie del mare come se la conoscenza intuitiva portata dai narratori marini e quella logica «ricostruita» sui libri fossero del tutto incompatibili.

Anche la teleologia narrativa è condizionata dal tipo della voce narrante. Menzio nella sua ricerca del presunto tesoro sembra realizzare gli scopi narrativi dei romanzi d'avventura. Tuttavia queste finalità «pragmatiche» vengono smentite e derise dall'interpretazione del lettore che nelle mosse del personaggio individua con facilità le allusioni alle letture infantili.

Il capitano invece sposta la ricerca del tesoro su un piano metaforico: si tratta per lui di estrarre l'enigma della nave, svelando il mistero dei pesci per scoprire la fonte e la genesi della capacità di raccontare. Nel romanzo domina quindi il codice ermeneutico¹⁷ della narrazione, quello che si compone di domande e risposte che strutturano la vicenda raccontata e lo svelamento finale è affidato alla competenza letteraria del lettore chiamato a individuare allusioni e richiami letterari. Questi sono numerosi e vanno dai cenni alle letture infantili, nell'episodio della caccia al tesoro, nella scena dell'attacco all'arrembaggio (MARI, 2018: 229), attraverso l'evocazione del *Manuale di zoologia fantastica* di Borges e Guerrero nel frammento sul pesce implicito e pesce ottativo (125–131) fino al breve cenno al croconsuelo gaddiano (227).

La stiva e l'abisso è un abile gioco con la convenzione della narrativa marinairesca. Oltre che saldare il debito contratto con gli autori del suo passato di lettore appassionato, Mari si serve della narrazione come di un preteso per riflettere sulle questioni topiche della sua scrittura: la genesi della capacità umana di narrare e il primo movente del bisogno di narrare. Raccontare e raccontarsi è infatti concepito nel romanzo come un bisogno primo, siccome l'istinto di narrare è connaturato all'uomo, antico quanto la favola, la più antica delle narrazioni¹⁸. Il desiderio e la facoltà di narrare spingono l'uomo prima ad ascoltare

¹⁷ Roland BARTHES (1970: 25–27) definisce due codici che possono reggere la struttura narrativa: codice proairetico relativo alla logica delle azioni in cui il loro completamento è logicamente ricavabile dall'inizio e quello ermeneutico fatto di domande, risposte, svelamenti parziali, blocchi momentanei e soluzioni finali.

¹⁸ È anche l'opinione di Peter BROOKS (2004: 3), espressa in termini di teoria narratologica in *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*.

le storie degli altri e poi a parlare della propria esperienza per autodefinirsi. Michele Mari, richiamando metaforicamente sia la prima che la seconda tappa dello sviluppo della capacità umana di raccontare storie, finisce col precludere ogni possibilità di risposta all'irrisolvibile quesito: da dove vengono quei «facitori di fole» che ci fanno sognare? A scapito della diffidenza moderna nei confronti del plot, nonostante la sua postmoderna derisione e al di là della sua conclamata morte, la narrazione rimane l'ancora del nostro essere nel mondo, del nostro capire, la nostra condizione di essere persone.

Il modello del romanzo d'avventura, a scapito delle nostalgiche reminiscenze, non è stato impiegato incondizionatamente ma reimpostato in chiave polemica. Le istanze narrative particolarmente soggette a questo tipo di rielaborazione sono il narratore, moltiplicato e articolato come più voci parlanti *in praesentia* e le categorie di tempo e spazio, che sfiorano quelle caratteristiche per le favole o i miti delle origini. La struttura narrativa è mantenuta nei suoi aspetti primordiali, conservando un inizio, uno sviluppo e una conclusione secondo tutti i canoni della narratività. A soddisfare le condizioni della narratività contribuisce anche la presenza di elementi come i protagonisti antropomorfizzati e la loro autoriflessione¹⁹. Il romanzo, più che altro, assume un significato autotelico e metanarrativo, spostando gli accenti dall'azione alla meditazione.

Bibliografia

- BARTHES, Roland, 1970: *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil.
- BROOKS, Peter, 2004: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. D. FINK. Torino, Einaudi.
- CARNERO, Roberto, 2010: *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Milano-Torino, Mondadori.
- CHATMAN, Seymour, 2010: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta GRAZIOSI. Milano, Il Saggiatore.
- ELIADE, Mircea, 1966: *Mito e realtà*. Trad. Giovanni CANTONI. Torino, Boria Editore.
- FLUDERNIK, Monika, 2013: «Verso una narratologia 'naturale'». *Enthymema*, n. 8. Introduzione e traduzione Filippo PENNACCHIO, pp. 141–191.
- LA PORTA, Filippo, 2003: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino, Bollati Boringhieri.
- LEGA, Alessio, 2007: «La letteratura secondo Michele Mari». Intervista a Michele Mari pubblicata su *A/Parte*, n. 15. <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/> [Data dell'ultima consultazione: 08.05.2019].
- MARI, Michele, 2004: *I demoni e la pastasfoglia*. Roma, Quiritta.

¹⁹ Secondo FLUDERNIK la riflessione di un personaggio è uno degli schemi narrativi e non deve essere necessariamente determinato né dalla sequenzialità né dalla presenza di attanti. L'azione è infatti subordinata alla rappresentazione della verità interiore (2013: 172–175).

- MARI, Michele, 2009: «Otto autori». In: IDEM: *Tu sanguinosa infanzia*. Torino, Einaudi, pp. 47–76.
- MARI, Michele, 2018: *La stiva e l'abisso*. Torino, Einaudi.
- MAZZA GALANTI, Carlo, 2011: *Michele Mari*. Fiesole, Edizioni Cadmo.
- MAZZA GALANTI, Carlo (a cura di), 2019: *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*. Roma, Edizioni minimum fax.
- PISTELLI, Maurizio, 2013: *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*. Roma, Donzelli.
- PIZZOLI, Lucilla; POGGIOGALLI, Danilo, 1997: «Il caos ordinato. Della prosa di Michele Mari». In: DELLA VALLE, Valeria (a cura di): *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum fax, pp. 141–147.
- SERIANNI, Luca, 1997: «Antico e moderno nella prosa di Michele Mari». In: DELLA VALLE, Valeria (a cura di): *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum fax, pp. 148–157.
- STANZEL, F.K., 1988: *A Theory of narrative*. Transl. Ch. GOEDESCHE. Cambridge–New York Rochelle–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press.
- TESTA, Enrico, 2009: *Eroi e figuranti*. Torino, Einaudi.
- TODOROV, Tzvetan, 1971: «Les transformazioni narratives». In: IDEM: *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, pp. 225–240.
- VOLPI, Alberto, 2012: «Michele Mari, l'idiosincratico». *Doppiozero*, 28 febbraio. <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/michele-mari-l%E2%80%99idiosincratico>. [Data dell'ultima consultazione: 08.05.2019].

Nota biobibliografica

Joanna Janusz è professore associato presso l'Istituto di Letteratura dell'Università della Slesia (Polonia), specialista di letteratura italiana contemporanea. I suoi interessi scientifici si concentrano soprattutto intorno alle problematiche dei movimenti di avanguardia (espressionismo) e delle strutture della narrazione. È autrice di una monografia dedicata a Carlo Emilio Gadda (*Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002). Nel 2018 ha pubblicato *Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980–2000* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego).